

MIROSLAV MIKULÁŠEK

Brno

ПЕРВЫЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ СЪЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

К НЕКОТОРЫМ ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ПРОБЛЕМАМ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Больше тридцати лет прошло с того времени, когда осенью 1934 года в Москве состоялся „первый за всю многовековую историю литературы съезд литераторов советских социалистических республик” (М. Горький).

Значение съезда с той поры неоднократно констатировалось в разных работах по истории советской литературы. Тем не менее, материалы съезда не были до сих пор даже в советском литературоведении подробно и глубоко проанализированы. Следует сказать, что в имеющихся историко-литературных работах определенная, иногда довольно общая характеристика, данная приблизительно в одинаковых формулировках, кочует из одной книги в другую, не внося при этом в оценку съезда сколько-нибудь новых наблюдений или находок. (Иногда можно встретиться и с некоторой недооценкой работы съезда, как это произошло с И. Эренбургом, который спустя много лет успел в своих мемуарах многое позабыть об атмосфере, а также творческих результатах съезда¹.)

И все же выступления ряда писателей, литературоведов, критиков, эстетиков, политических деятелей и работников культуры богаты интересными мыслями, взглядами, свежими наблюдениями, суждениями и концепциями, которые могут дать не один творческий импульс размышлению о судьбах, путях и перспективах развития советской литературы в 30-х и последующих годах, а также о сегодняшнем положении литературно-теоретического исследования.

Правдивой, исторически конкретной оценке съезда в прошлом мешало то, что творчество ряда писателей в период культа личности долго находилось под запретом. Гражданская реабилитация после XX съезда КПСС создала все предпосылки для объективного анализа творчества писателей и их взглядов. Однако до тех пор, пока не будут подвергнуты серьезному историческому и критическому изучению, без политических предубеждений, выступления на съезде теоретиков и политиков, получивших в прошлом клеймо „врагов

¹ И. Эренбург, *Люди, годы, жизнь*, т. 4, „Новый мир” 1962, № 4, стр. 30.

народа”, и пока такой же серьезной критике не будут подвергнуты и некоторые неясные или неточные концепции признанных авторитетов, — до тех пор не будет создана правдивая картина Первого съезда, не будет полностью определено место и выяснено все его значение для развития советской литературы.

Настоящая статья никак не претендует на всесторонний и исчерпывающий анализ всей работы съезда. Автор пытается дать хотя бы небольшой эскиз лишь некоторых обсуждаемых на съезде историко-теоретических вопросов советской драматургии. В связи с этим хотелось бы обратить внимание читателей на некоторые полузабытые или позднее вообще отошедшие в забытие страницы съездовских прений, связанных с обсуждением проблематики социалистического реализма. Интересные мысли, взгляды и концепции, высказанные и сформулированные на съезде многими литераторами, политическими и культурными деятелями были зачастую в последующий период их развития либо упрощены, либо вообще забыты, хотя и сохранили свое принципиальное значение до сих пор. И может быть они представляют весьма важный интерес именно сегодня, когда многие наши литературные концепции освобождаются от вульгаризаторских наносов, упрощающих тенденций, насаждаемых теорией литературы времен культа личности.

Первый съезд „идейного, политического, художественного вооружения советской литературы”² сыграл огромную роль в литературной жизни страны. Это важнейшее событие всесоюзного значения было выражением качественных общественно-политических сдвигов в самом обществе и изменений в литературной жизни, произошедших вследствие ликвидации раздробленности литературных организаций в 1932 году историческим решением ЦК ВКП(б) от 23 апреля *О перестройке литературно-художественных организаций*. Постановление ликвидировало РАПП с насаждаемой ею групповщиной, с ее методом администрирования, командования, создавшим угрозу отрыва от политических задач современности, положило начало организации единого союза советских писателей, что явилось поворотным моментом в борьбе за создание великой литературы социализма. Организационное объединение художников слова в едином союзе не сковывало художественных возможностей писателей, а наоборот, способствовало их новому и плодотворному творческому подъему. „Союз писателей создается не для того, — сказал М. Горький в своем докладе, — чтоб только физически объединить художников слова, но чтобы профессиональное объединение позволило им понять свою коллективную силу, определить с возможной ясностью разнообразие направлений, ее творчества, ее целевые установки и гармонически соединить все цели в том единстве, которое руководит всю трудотворческую энергию страны” (стр. 17).

² *Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет*, Москва 1934, стр. 222 (из выступления М. Кольцова). Гос. изд. „Художественная литература”. Далее ссылки на это издание даются в тексте; страницы указаны в скобках.

Не без волнения читаешь сегодня отдельные выступления, в которых отражается мудрое раздумье о литературе и одновременно все восхищение писателей величием эпохи, грандиозностью задач, определяемых интересами революционной действительности, которой хотели они отдать все свои силы. На съезде, не имеющем себе равных в истории советской литературы, царила, однако, не только праздничная атмосфера, на нем шла и горячая творческая работа; съезд проходил во всеоружии теоретических знаний. Работа съезда была пронизана единым стремлением: сделать советскую литературу большой литературой, достойной „великой эпохи социализма“, мощной по своему социально-политическому и философскому содержанию и художественному воздействию на умы и сердца людей.

Достижению этих целей непосредственно способствовала и сама действительность. Победоносное развитие социализма, социалистических форм общежития, всестороннее развитие материальных и духовных созидательных сил общества, освобождало общественную энергию, создавало „безграничные возможности качественного и количественного роста творческих сил и расцвета всех видов искусства и литературы“ (Устав, стр. 716).

Изменившиеся культурно-социальные условия стимулировали потребность художественной концепции, полностью выражающей объективные тенденции развития и соответствующей уровню общественной мысли, жизненного стиля и одновременно общественно-политической сложности эпохи. Эта постепенно рождающаяся и складывающаяся новая концепция — художественный метод социалистического реализма, в котором нашли выражение назревшие „потребности революционного искусства“ (стр. 316), но в котором одновременно был обобщен опыт пройденного этапа, — стала главной линией развития советской литературы и искусства.

Тенденции к интеграции на данном этапе развития литературы социалистического реализма органически дополняются в этой творческой концепции направлением на художественный синтез. Насущная потребность времени в глубоко обобщающей, синтетической литературе, где „эпоха дается не в осколках целого, а, по возможности, во всех ее связях и опосредствованиях“ (Н. Бухарин, стр. 498), вела писателей к „охвату громадного целого“ (К. Радек, стр. 317), к целостному изображению действительности во всем ее жизненном многообразии, движении, „во всей ее сложности, во всей ее противоречивости, и не только действительности капиталистической, но и той другой, новой действительности — действительности социализма“ (К. Радек, стр. 317). При том подчеркивалось, что „единство заключается не в том, что показываются одни идеальные типы и одни «злодеи», не в том, что уничтожаются — на бумаге — все противоречия и беды. Единство заключается в едином аспекте, аспекте социалистического строительства“ (Н. Бухарин, стр. 499). Конечно, художник социалистического реализма не может остановиться лишь на статическом анализе явлений действительности, ее „конфликтов, коле-

баний, поражений, борьбы тенденций". Он должен чутко постигать и предугадывать движение действительности, показывать, куда ведет „та борьба противоречий, которую художник видел в жизни и которую отобразил в своем произведении" (К. Радек, стр. 317).

Такая концепция социалистического реализма бесспорно ориентировала литературу на достижение глубокого философского обобщения, проникновенного философско-политическим осмыслением эпохи, ее сущности, в чем наша социалистическая литература до сих пор нуждается, и что до сих пор еще является ее невыполненной задачей.

Творческий метод советской литературы в прениях на съезде понимался очень широко. Предполагалась, естественно, не канонизация одного литературного направления, течения или стиля предостерегалось одновременно от превращения социалистического реализма в какой-то „набор инструментов, который выдается писателю для создания художественных произведений" — (А. Стецкий, стр. 615), а всестороннее количественное и качественное развитие „форм, стилей и жанров художественного творчества в зависимости от индивидуальных дарований и творческих интересов писателей". В то же время участники съезда подчеркивали, что литература социалистического реализма является искусством динамичным, активным, в высшей степени боевым, разведывающим все новые и новые тематические и конфликтные пласты действительности, искусством, которое не избегает изображения и решения жгучих общественных проблем и социальных споров, но и полностью сосредоточивает на них свое внимание и по своему опережает политический анализ. Только такое искусство способно выполнить свою общественную миссию.

В свое время А. В. Луначарский подчеркивал именно эту сторону назначения социалистического писателя как первооткрывателя жизни, что до сих пор не потеряло актуальности и принципиального значения: „Писатель — пионер-экспериментатор, он должен идти впереди нашей армии, углубляться во все стороны пролетарской жизни и опыта, суммировать их своим особым методом образного мышления, доставлять нам полнокровные, яркие обобщения относительно того, какие сейчас процессы совершаются вокруг нас, какая диалектическая борьба кипит в окружающей нас жизни, что побеждает, куда она имеет тенденцию развиваться. И если писатель обладает достаточной широтой кругозора, достаточной зоркостью глаза и чуткостью слуха, если он обрабатывает свой огромный опыт правильным, марксистским методом, хотя и в области образного мышления, то он не только будет иллюстратором готовых лозунгов партии, но будет доставлять великолепные полуфабрикаты для вождей партии, для ее ЦК, для съездов и общественного мнения партии"³.

³ А. В. Луначарский, М. Горький — художник, [в кн.:] *Статьи о советской литературе*, Москва 1958, стр. 317. Учпедгиз.

Роль „разведчика” действительности, внесшего ценный вклад в становление искусства социалистического реализма, сыграла в 20-х и 30-х годах советская драматургия. Для советской драматургии 20-е годы явились плодотворным периодом; было создано немало интересных произведений разных жанров, пронизанных пафосом борьбы за победу революции и социализма, вошедших впоследствии в золотой фонд советской литературы (*Шторм* В. Н. Билль-Белоцерковского, *Любовь Яровая* К. Тренева, *Разлом* Б. Лавренева, *Бронепоезд 14—69* Вс. Иванова, *Клоп*, *Баня* В. Маяковского, *Чудак* А. Афиногенова и ряд других). „В Советском союзе создана уже, при всех ее слабостях, на которые вовсе не следует закрывать глаза, новая по своему социально-историческому типу драматургия, — сказал в главном докладе о драматургии В. Я. Кирпотин. — Мы стоим пусть в начале, но все же на новой ступени исторического развития этого искусства” (стр. 375).

В 30-х годах драматургия стояла перед новыми задачами, вытекающими из нового, сложного жизненного содержания эпохи строительства социализма. Оказывалось, что наряду с отражением революционного шторма и героизма, грандиозных социально-исторических потрясений, с созданием эпоса революции (направление на высокую, эпическую, героическую драму) необходимо более глубокое изучение человека — творца и преобразователя общественной жизни, осмысление всей жизненной сложности его поведения и психологии, всех духовных особенностей. Драматурги подчеркивали на съезде, что необходимо уделить пристальное внимание изучению „быта”, будней социализма, всей механики формирующихся социальных отношений, что просто нужно познать „судьбу” человека социалистической эпохи. Т. е. наряду с ориентацией на создание монументальной драматической формы, монументального изображения „торжества пролетарского дела” (стр. 448), все сильнее и сильнее проявлялся закономерный интерес к так называемым „молекулярным” процессам в жизни советского человека, показывающим становление новой нравственности. Это была бесспорно линия на психологическую драму, которая формировалась уже в 20-х годах (*Чудак* А. Афиногенова, *Заговор чувств* Ю. Олеши и др.) и в 30-х годах и дала новые художественные победы в творчестве Афиногенова, Леонова, Корнейчука, Арбузова.

На съезде много говорилось о том, что драматургия социалистического реализма предполагает разнообразие драматических жанров. В то же время также отмечалось определенное движение в области жанровых признаков современной драматургии, говорилось о наблюдаемом процессе „смещения жанров”, „ибо канонические рамки комедии, драмы, трагедии узки для нового содержания” (Б. Романов, стр. 428) и т.д. Тем не менее на съезде раздавался настоятельный призыв к созданию социалистической трагедии, которой в начале 30-х годов так же, как сатире отводилось некоторыми теоретиками (И. Нусинов) третьестепенное место. Драматурги единодушно подчеркивали необходимость создания такой трагедии, которая „не отвергает зрителя

в уныние, не приказывает ему содрогаться перед роком", а „мобилизует, зовет его для дальнейшей борьбы, закаляет волю и мужество" (В. Кирпотин, стр. 403), поднимает зрителя на „воинственную борьбу" „с судьбой" (Ю. Юзовский, стр. 468).

Хотя разговор о советской трагедии и не отличался особой философской глубиной анализа (ведь советская трагедия с ее формальным новообразованием только начинала свой процесс становления), в литературно-теоретическом отношении для нее все-таки расчищалась дорога. Предметный мир советской трагедии с его богатыми внутренними связями логически выводился из героической эпохи „небывалых мировых катаклизмов". Именно на этой почве возникали самые потрясающие трагедийные конфликты, как выражение решающей схватки „двух миров — социалистического и капиталистического", зачастую неизбежно приводящей к „гибели в борьбе за победу революции".

И это уже была не трагедия героев — защитников старых общественных порядков (как понимал проблематику трагедии Гегель), не трагедия старого миропорядка (*ancien régime*), гибнувшего в борьбе с „миром, еще только нарождающимся", не трагедия, связанная с временным поражением революции, преждевременным восстанием (К. Маркс, Ф. Энгельс), а трагедия, вытекающая из гибели представителей революционных сил, отдающих свою жизнь во имя победы нового мира.

Центральным моментом, внутренним содержанием новой советской трагедии, отражающей героическое „состояние мира" (которое уже для Гегеля представляло „общую почву для трагического действия" ⁴), стала революция, „героические дни" переломной эпохи. Значит, советская трагедия оказалась в силу самого исторического движения на высшей ступени развития этого жанра. Тем не менее трагедийный конфликт, возникающий на почве гибели героя во имя победы нового мира, новых жизненных принципов, представляет только начальный исторический период рождающегося в муках нового революционного мира.

Таким образом, на съезде в толковании проблематики советской трагедии, отразилась определенная, исторически обусловленная ограниченность, так как здесь, конечно, еще не было того горького исторического опыта эпохи построения социализма, связанного с культом личности, деформирующим и нарушающим идеал социалистического движения.

Революция взятием власти не только не кончается, а, собственно, только начинается. Творческое созидание новых социальных ценностей и общественных отношений у нее впереди. Иначе говоря, борьба за торжество революции, социализма продолжалась. Продолжалась она и в 30-е годы. Поэтому необходимо было выделить общий принцип революционной трагедии, отражающей революционную эпоху строительства социализма, постичь такой трагедийный

⁴ Гегель, *Сочинения*, т. XIV: *Лекции по эстетике*, Москва 1958, стр. 374.

конфликт, которого не избежать ни одной, даже победоносной революции (как к этому когда-то безуспешно стремился Ф. Лассаль в своей трагедии *Франц фон Зикинген* и в теоретическом рассуждении о трагической идее⁵, хотя в определенном смысле, пусть только в теоретическом плане, находил ключ к решению). Имеется в виду важнейший внутренний источник трагедийных конфликтов революции, порождаемых тогда, когда оказываются в противоречии цель и средства революционного движения⁶. (Впрочем, уже Гегель считал содержанием трагедии в широком смысле коллизию, борьбу характеров, предопределенных совокупностью и противоречием целей и поступков.) Это противоречие в период культа личности явилось причиной не одной человеческой трагедии и драматизма развития социализма.

Следует сказать, что проблематика жанра трагедии в эпохе социализма до сих пор недостаточно решается как в литературоведческом, так и философском отношениях, хотя и имеется ряд исследований, отличающихся в общем научной эрудицией и глубиной мысли⁷. Эта область принадлежит к мало разработанным участкам теории драмы.

Интересный разговор завязался на съезде вокруг проблематики советской комедии. Обсуждалось ее современное состояние, своеобразие, выступающие

⁵ См. переписку Маркса и Энгельса с Лассалем по поводу его трагедии *Франц фон Зикинген*, [в кн.:] *К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве*, т. 1: *Искусство*, Москва 1957, стр. 17—52.

⁶ См. Рукопись Ф. Лассалья о трагической идее, [в кн.:] *К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве*, т. 1, стр. 19.

⁷ Работа советского эстетика Ю. Борева *О трагическом*, Москва 1961, (Советский писатель) представляет собой глубоко теоретически эрудированный и в научном отношении глубоко обоснованный и исчерпывающий разговор об общих закономерностях и особенностях жанра трагедии в разные эпохи. Относительно менее разработанным звеном в его работе является, однако, анализ источников трагического в неантагонистическом обществе. Ю. Боров уделяет здесь внимание скорее конкретным формам трагедийных коллизий, видам трагедийности, чем постижению общего принципа революционной, социалистической трагедии, разъяснению общей социально-философской подоплеку трагедийных конфликтов в эпоху социализма.

Само положение теории осложняется и некоторой ограниченностью проблематики исходной теоретической точки зрения: о возможности возникновения источников трагедийных конфликтов в мире социализма говорится лишь в связи с „исключительными обстоятельствами“ (Боров, *О трагическом*, стр. 301; или подобно и Е. Старинкевич, *Проблемы трагедии и современность*, „Вопросы литературы“ 1962, № 2, стр. 92). Такое понимание чревато последствиями: снимается проблема трагедии как объективной категории действительности.

Ситуация в разработке проблематики трагедии осложняется в свою очередь и сегодняшним положением нашей марксистской философии, анализирующей эпоху социализма. Можно согласиться с мнением Ю. Борева, что пока в современной философской литературе не будет решена проблематика природы противоречий в социалистическом обществе, путей их преодоления (а также философская проблематика ядра диалектики, т. е. единства и борьбы противоположностей), до тех пор не будет удовлетворительно освещена и проблема характера трагедийных конфликтов в социалистическом обществе, а место жанра трагедии в социалистическом искусстве вообще. И поэтому мы все еще находимся, собственно говоря, в начале создания общей теории социалистической трагедии.

ораторы стремились постичь новые тенденции развития комедиографии 30-х годов.

В главном докладе о советской драматургии прозвучало осуждение все еще бытующего „презрительного отношения к комедии как низкому и недостойному пролетарской революции жанру” (В. Кирпотин, стр. 381). Умаление прав комедии и сатиры решительно осуждалось и в выступлениях ряда других писателей и театральных деятелей (Кольцов, Никитин, Дунец, Дадияни, Зархи, Таиров и др.). Комедии присуждалась важная роль в деле преодоления пережитков в сознании людей, осмеяния мещанства, отрицательных явлений советской действительности и всех признаков прошлого, мешающих созидательной работе советского человека.

Но все же на съезде встречались и такие суждения, которые обнаруживали некоторое упрощение проблематики советской комедии 30-х годов и комедийного жанра вообще. В этом явлении нашли свое выражение определенные тенденции, связанные с развитием лирической комедии начала 30-х годов (например, *Вздор* (1933) К. Финна, *Чудесный сплав* (1933) В. Киршона, *Девушки нашей страны* (1932—1933) И. Микитенко, *Личная жизнь* (1933) В. Соловьева, *Хорошая жизнь* (1934) С. Амаглобели)⁸.

В этих пьесах, насыщенных атмосферой жизнерадостности, четко проявлялись тенденции предоставить комедийную территорию в полное распоряжение положительных героев, в среде которых могут оказаться персонажи, наделенные недостатками, зараженные пережитками старого, не способные их преодолеть в себе с помощью коллектива. В этих комедиях смех на убивал, а исправлял, „очищал”, помогал человеку подняться на более высокую ступеньку существования. Сам по себе факт возникновения советской лирической комедии с ориентацией на изображение преимущественно положительных персонажей, положительной среды, явился бесспорным вкладом в советскую драматургию. В этом сказалось вполне понятное увлечение драматургов прогрессивными сторонами действительности, которое нельзя не оценить как положительную тенденцию развития искусства того времени.

Но вместе с тем, — а в этом как раз проявляется диалектика развития искусства, — новое художественное завоевание, умножающее жанровое богатство драматургии, таило в себе опасность которая, впоследствии стала фактом и привела к возникновению пресловутой „теории бесконфликтности”. Сосредоточенность внимания драматургов на положительной сфере была чревата ослаблением сценической борьбы, напряжения комедийно-драматического действия. Конфликт в отмеченных комедиях — самое слабое место. Недостаток проявлялся в ослаблении сценической борьбы, в ее смягчении и притуплении, в стирании трудностей и противоречий происходящего, в уклонении от обо-

⁸ Подробнее разработана эта проблема в книге: М. Микулашек, *Пути развития советской комедии. 1925—1934*, Прага 1962, стр. 183—197.

стрившихся споров (что приводило в свою очередь к анекдотичности, иллюстративности и к замене конфликта интригой).

Некоторые теоретики начали даже с удовлетворением отмечать эту тенденцию в качестве положительного явления. В их рассуждениях о характере новой комедии острый общественный конфликт вытеснялся и подменялся идеей человеческого соревнования. Конфликты новой драмы, по мнению Ю. Юзовского, проистекают „из соревнования воли, ума, таланта, характера и не ведут к гибели и поражению одного за счет другого. Тут, так сказать, выигрывают оба, хотя будет страдать один из них, но и это не есть страдание от вражды другого, а я бы сказал от дружбы...”⁹ Таким же образом понимал проблему, например, украинский литератор С. Щупак, усматривающий характерное отличие советской комедии в том, что „драматическая коллизия строится не на конфликте, а на взаимном соревновании и солидарности”¹⁰.

Все эти тенденции к сглаживанию противоречий жизни, возникающие в начале 30-х годов, сначала безобидные и слабо различимые на первый взгляд, имели серьезные последствия, отрицательно сказавшиеся на судьбах комедии позднее, уже во второй половине 30-х годов.

Следует сказать, что эти стороны развития драматургии 30-х годов, обуславливающие возникновение „теории бесконфликтности”, в советском литературоведении мало изучаются, а взгляд на данную проблематику в имеющихся работах о советской драматургии до сих пор в значительной степени неполный.

В отмеченных сомнительных тенденциях значительная доля участия приходилась и на литературную теорию и критику. Именно в первой половине 30-х годов, как раз в связи с теоретическим обобщением особенностей заново родившейся лирической комедии, появился странный и нелепый термин „положительная комедия”¹¹ (подразумевалась комедия без отрицательных персонажей), впрочем, не прекративший свое существование и в 50-е годы¹².

Теории „положительной комедии” (с ее программой демонстрации положительных явлений) зазвучали и с трибуны Первого съезда. Так уже В. Кирпотин ввел довольно произвольное, искусственное деление задач комедии — „убивать смехом” врагов и „исправлять смехом недостатки в среде трудящихся” (а ведь уже в XII веке арабский философ Аверроэс, как припоминал Н. Бухарин, понимал комедию как „искусство порицать” (стр. 483), что не потеряло до сих пор своего основного значения). Развивая тезис Кирпотина,

⁹ Ю. Юзовский, *Освобожденный Прометей*, „Литературный критик” 1934, № 10, стр. 124.

¹⁰ С. Щупак, *Заметки о творческих задачах драматургии*, „Литературный критик” 1934, № 7—8, стр. 101.

¹¹ См. С. Цимбал, *Вражда между замыслом и умением*, „Рабочий и театр” 1934, № 32, стр. 10—11.

¹² См., например, статью В. Фролова, *Общественное назначение Театра сатиры*, „Театр” 1950, № 1, стр. 28.

В. Киришон в своем содокладе *За социалистический реализм в драматургии* усматривал новый характер советской комедии в том, что она возникла в противовес комедии, которая строилась на высмеивании отдельных человеческих слабостей. „В советской стране создается новый тип комедии — комедии положительных героев, — отмечал В. Киришон, — комедия не высмеивает своих героев, но показывает их так весело, так любовно и доброжелательно подчеркивает их положительные стороны и качества, что зритель смеется радостным смехом, ему хочется брать пример с героев комедии, так же, как они, легко и оптимистично разрешать жизненные вопросы” (стр. 403).

Киришон допускает, что есть еще место для бичующей сатиры, потому что встречаются в жизни уродливые явления, капиталистические пережитки и прочее, „но смех победителей, — подчеркивает он — смех, освежающий как утренний зарядка, смех, вызванный не насмешкой над героем, а радостью за него, все громче и громче звучит на нашей сцене” (стр. 403).

Конечно, сама мысль о комедии, согретой доброжелательным, радостным смехом по отношению к людям, рожденным революцией и самоотверженно строящим новое социалистическое общество, т. е. положительным силам, была бесспорно правильной, и дала свои результаты в практике. Ведь такой смех, бьющий ключом радости бытия, нового социалистического мироощущения, смех, ободряющий людей, звучал по всей стране.

Но неправильным и глубоко неверным явилось выдвижение на первый план комедии свободной от оценочного критерия, самокритичности, от критически-эмоционального отношения к явлению, противоречащему идеалу, норме.

В прокламировании этой тенденции развития Киришон был не одинок. Концепция Киришона теоретически углублялась во взглядах театрального критика Ю. Юзовского. Ю. Юзовский также говорил на съезде о расцвете комедии, где (в отличие от прежней комедии, основанной на изображении „низменного героя”, разоблачающей „в герое пошляка, обывателя, ничтожество”, и сводящей его „с пьедестала”) „герой утверждается, где через комедию он становится героем” (стр. 467). Смех, связанный с критикой недостатков, пережитков, всего, что в человеке недостойно его самого, т. е. критически настроенный смех, способствующий совершенствованию человека, явно не находил себя места в воззрениях Юзовского. Притом не преодоление противоречий жизни, не борьба, как форма общественного движения, не смех, как симптом и выражение достигнутой победы (А. Луначарский), а голое созерцание положительного явления, его „демонстрация” объявлялась признаком советской комедии.

Критики и драматурги, о которых шла речь, ориентировали комедию на смех, исключаяющий движение вперед, на юмор, лишенный его истинного назначения в качестве оружия в борьбе за улучшение жизни.

Именно против этих тенденций комедии резко выступил известный драматург К. Тренев. „Особенно нужно сказать это о таких попытках, — писал он

в своей статье после съезда, — как, например, создание комедии без отрицательных типов, задача, сама по себе пахнувшая примиренческим разоружением в литературе и низводящая наиболее боевой род драматургии к стилю беззубо умиленного жанра, создание бонбоньерки со сладостями для юношей. И досаднее, если не трагичнее всего, что такие «комедии», будучи не только реставраторством старых развлекательно-успокоительных водевилей, но подчас их перелицовкой, выдаются за новое слово»¹³.

Следует сказать, что уже в прениях по драматургии на съезде прозвучали и другие голоса, чем киршиновский, что появилась и более глубокая концепция генеральной линии развития советской комедии. Это была ориентация на создание „комедии настоящей, большой и высокой, достойной преемницы комедии Грибоедова и Гоголя” (А. Таиров, стр. 421), т. е. на создание „обличительной советской комедии” (Н. Никитин, стр. 453). „У нас культивируется комедия «веселого смеха», — сказал в своей речи драматург Н. Никитин. — Мне кажется, что милый смех уютной домашней комедии — дело, конечно, приятное, но нужно создавать другое: нужно создавать вакцину против микробов старого мира, которые еще сидят в нашем теле. Этим я совсем не хочу сказать, что должны быть уничтожены так называемые малые формы или легкая комедия, комедия шуток, комедия милого смеха. Утверждать это мог бы только какой-нибудь Савонаролла, загибщик средневековья. Я хочу подчеркнуть только, что высокая драма, высокая комедия — вот генеральный путь нашего театра” (стр. 452).

Подобную позицию занимал и драматург Б. Ромашов, который высказал убеждение, что „комедия социалистического театра далека от беспринципного развлекательства, от смеха ради смеха”, что она „должна осмеивать мещанство, изгонять его из страны новых людей [...] Комедия большого характера, высокая комедия, перекликающаяся с творениями таких мастеров, как Мольер, Шекспир, Аристофан, — вот что может обогатить наш репертуар. Нашей драматургии следует меньше увлекаться традициями Скриба и Сарду, этих блестящих драмоделов, переходя к поискам новых форм высокой комедии характеров” (стр. 428).

Советские писатели в области драмы, трагедии а также комедии, перед которыми стояли все эти чрезвычайно актуальные и трудные художественные и общественно-философские задачи, направляли в это время всеобщий интерес к Шекспиру, о драматургии которого говорилось на съезде как о „страстном искусстве большой мысли и разящих страстей” (С. Динамов, стр. 449).

Интерес к творчеству Шекспира проявился уже в 1933 году, когда в печати появились многочисленные отзывы о новых шекспировских спектаклях, о новых поэтических переводах шекспировских трагедий и комедий и др.¹⁴ С три-

¹³ К. Тренев, *Перед заманчивыми задачами*, „Театр и драматургия” 1934, № 11—12, стр. 10

¹⁴ См. А. О. Богуславский, В. А. Диев, *Русская советская драматургия. 1917—1935*, Москва 1963, стр. 355—359.

буны Первого съезда во многих выступлениях вновь прозвучало со всей убедительностью и настоятельностью требование „шекспиризации”¹⁵ советского драматического искусства. Подчеркивалась необходимость учиться у Шекспира „умению показывать человека в деятельности, в действии, в борьбе” (стр. 450), а также учиться сюжетности шекспировской драматургии, в которой „сталкивались гигантские противоречия, которые разбивали мир”, сюжетности „страстной и мощной борьбы”. В „страстной и бурной действенности творчества Шекспира” усматривали некоторые выступающие ораторы один из главных уроков для советской драматургии.

Это был несомненно плодотворный путь, который в сочетании с глубинной идейностью социалистического мировоззрения мог содействовать созданию драматургии „полной боевой революционной философии, бесстрашно правдивой, ярко жизнерадостной, прозрачно простой и сохраняющей в то же время всю сложную идейность нашей эпохи” (Л. Славин, стр. 477).

Когда-то Ф. Энгельс в письме Ф. Лассалю (по поводу его пьесы *Франц фон Зикинген*) высказал весьма интересную мысль: „Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла [...] с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами. Во всяком случае, именно в этом слиянии я вижу будущее драмы”¹⁶. „Советская драматургия начала осуществлять, пусть сегодня далеко еще в не достаточном совершенстве это будущее”, — отмечал в связи с высказыванием Ф. Энгельса Я. Кирпотин, опираясь на многообещающий рост советского драматического искусства (стр. 376).

У советской драматургии были все предпосылки для осуществления этих больших художественных задач. Суровая, беспокойная эпоха, полная больших комических, драматических и трагических человеческих судеб, переживаний и общественных конфликтов, плюс освобожденная творческая энергия давали возможность надеяться, что родится драматургия грандиозных драматических событий и больших человеческих характеров. Но в том, что не было достигнуто высших художественных горизонтов, была виновата не только советская драматургия.

Необходимо сказать, что достижения советской драматургии на съезде далеко не переоценивались. В их оценке скорее появлялся сдержанный, иногда даже суровый тон: „Советская драматургия еще не вышла из пеленок, — сказал К. А. Тренев, — и мы в этом не стыдимся признаться, но мы очень конфузимся, когда эти пеленки выдаются за тогу классических мужей” (стр.

¹⁵ Богуславский и Диев разъясняют содержание понятия „шекспиризации” следующим образом: „[...] проникновение в глубины человеческой души — вот что так властно привлекало советскую драматургию в Шекспире. Вот в чем была основа, главное существо лозунга шекспиризации (*там же*, стр. 359). Кажется, однако, что содержание понятия, как вытекает из прений на съезде, обладало большей емкостью.

¹⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, стр. 29.

440). „Мы далеки от самообольщения. Мы хорошо знаем свои недостатки. Мы отнюдь не собираемся успокаиваться на достигнутом”, — отмечал А. Я. Таиров. Только такое самокритическое отношение к собственному творчеству, наряду со строгой художественной требовательностью к себе, могло вести к новым художественным достижениям, к новаторским открытиям.

Проблема широких поисков многообразной палитры художественных приемов и красок, обеспечения художественному творчеству „исключительной возможности проявления творческой инициативы” (стр. 716). вообще была одной из самых существенных на съезде. Съезд ознаменовал собой наступление новых исканий, борьбы за художественное качество советской литературы и драматургии в частности, за „стратосферу искусства”, по образному выражению А. Корнейчука (стр. 444).

В этом отношении видна глубокая ошибочность, несостоятельность и даже ложность взглядов не только некоторых западных литературоведов, но и всех ревизионистически настроенных по отношению к советскому искусству литераторов, старавшихся и до сих пор старающихся представить съезд, особенно в связи с выступлением А. А. Жданова, как поворотный пункт, которым даются регрессивные тенденции в советской литературе и искусстве вообще.

Весь ход съезда, его теоретические результаты и критическая атмосфера совершенно противоречат подобной трактовке. Прения на съезде, в которых доходило до свободного, порой даже весьма острого обмена мнениями, до резких столкновений взглядов на художественные и теоретические проблемы литературного творчества, нагляднее всего свидетельствовали о том, что организационное сплочение писателей не только не стесняло творческую инициативу, не нарушало динамизм новаторских и экспериментаторских исканий и что укрепление взаимного контакта не обозначало творческой нивелировки и унификации индивидуальностей, а наоборот, могло стать той базой, которая в состоянии была обеспечить размах советской литературы.

Съезд вновь подтвердил, что плодотворные принципы культурной политики партии, выработанные уже в середине 20-х годов, остаются в силе. На съезде подчеркивалось, что „в области поэтического творчества должна быть широкая свобода соревнования в творческих исканиях, постановках проблем и их решениях. Обязательные директивы в этой области привели бы к бюрократизации творческих процессов [„нелепы «запретительные» меры” (!) — М. М. стр. 499] и сослужили бы плохую службу всему делу развития искусства” (! — стр. 671). Этот творческий, литературно-политический принцип был впоследствии зафиксирован и в Уставе Союза советских писателей (стр. 716—717). Та же концепция встречается и в речах других ораторов (А. Я. Таиров и др.). Заведующий отделом культуры и пропаганды ленинизма ЦК ВКП(б) А. И. Стецкий характеризовал линию советской литературы как создание „произведений, проникнутых духом социализма”. „А во всем остальном — свободное творческое соревнование” (стр. 615).

Это весьма важные моменты литературно-художественной политики партии, в последующий период, к сожалению, несколько забытые, что не могло не нанести в некоторой степени вреда развитию советского искусства.

Призыв к настоящим, смелым и решительным исканиям, к большой и смелой экспериментальной, новаторской работе звучал в ряде выступлений писателей и других деятелей искусства и культуры. В драматургии, в связи с творческим спором между тогдашними стилевыми направлениями (между Н. Погодиным, Вс. Вишневским — с одной стороны, и А. Афиногеновым и В. Киршоном — с другой, о сущности современной драмы¹⁷), дискуссия о поисках новых путей и художественных форм приобрела особенно острую форму. Однако это был плодотворный спор, обогативший художественную практику интересными творческими достижениями, до сих пор не утратившими своего значения.

Это были закономерные поиски. Сама действительность стимулировала новаторство, подсказывала новые формы и средства художественного выражения небывалого жизненного содержания.

В дискуссии о проблемах драматургии некоторые выступления сигнализировали некоторую опасность для понимания искусства социалистического реализма. Наряду с широкой перспективой развития многообразных форм и красок драматургии социалистического реализма в некоторых выступлениях давали знать о себе признаки суженного понимания художественной палитры искусства социалистического реализма, что позднее, во второй половине 30-х годов, доминировало в походе против формализма, а также в канонизации чисто реалистических приемов и выразительных средств, не нарушающих жизненное правдоподобие. В то время само новаторство, поиски нового, новых выразительных средств, в особенности в области условности, начинали отождествляться с формализмом, и проблема традиций объявлялась столбовой дорогой развития советской литературы.

Дело касается определенного круга вопросов, которые и сегодня являются весьма актуальными¹⁸. Хотя старое, догматическое, суженное определение художественных принципов социалистического реализма было в последние годы преодолено, тем не менее некоторая неясность в решении ряда проблем, в частности вопроса о месте условных художественных форм в реалистической поэтике, продолжает существовать, как свидетельствует об этом

¹⁷ Об этом споре см., например, книгу: А. Караганов, *Жизнь драматурга. Творческий путь Александра Афиногенова*, Москва 1964, стр. 216—249. Советский писатель.

¹⁸ См., например, теоретическую дискуссию, завязавшуюся на страницах советской литературоведческой печати: А. Бушин, *Социалистический реализм. К вопросу о его толковании*, „Русская литература” 1963, № 4, стр. 3—24; С. Ломинадзе, *Признак богатства, а не „свидетельство бедности”*, „Вопросы литературы” 1964, № 8, стр. 169—179; А. Бушмин, *Против упрощения сложной проблемы*, „Русская литература” 1964, № 4, стр. 214—226.

концепция, которую защищает советский литературовед А. Бушмин. Бушмин констатирует, что „категорическое отрицание допустимости условных форм, в той или иной степени деформирующих образ” имело „своим следствием уподобление социалистического реализма то своеобразному классицизму, то натурализму” и „хорошо, что узко-догматическое, отпугивающее определение принципов реалистического творчества [...] отходит в прошлое”¹⁹, но несмотря на все оговорки, стремление умалить значение и место условных форм в эстетике социалистического реализма у Бушмина очевидно.

Обратим внимание на концепцию А. Бушмина хотя бы в ее общих чертах. Бушмин считает основной, определяющей тенденцией поэтики социалистического реализма формы предметной изобразительности („изображение жизни в формах самой жизни”), принцип „жизненного правдоподобия”. Условные формы имеют согласно Бушмину свою обоснованность, только если они находятся в соотношении с формами предметной изобразительности, но Бушмин закрепляет за последними „первенствующее”, а за условностью лишь „подчиненное значение”²⁰. Бушмин понимает условные формы как нечто, относящееся к поэтике модернизма, для которой характерно „нарушение конкретной предметности”, „принципиальное стремление к разрушению реального облика предметов и их отношений”, в то время как для поэтики реализма характерна „предметная конкретность образов”²¹.

Но с гиперболой, гротеском, алогизмами, фантастическими образами и т. д. мы встречаемся уже у Аристофана, Рабле, Свифта, Гоголя, Сухово-Кобылина и ряда других писателей. Ведь это одна из закономерных линий развития мирового литературного искусства, которая самым выразительным образом проявилась особенно в области сатиры. Этого Бушмин не учитывает, хотя и признает (в своей второй статье в журнале „Русская литература” (1964, № 4), впрочем, свидетельствующей об определенном движении его точки зрения относительно условных форм), что условные формы присущи искусству „изначально” (стр. 218). Однако сделать равноправными эти формы с формами предметной изобразительности в поэтике реализма Бушмин категорически отказывается, защищая приоритет форм действительности. Это основная позиция Бушмина, которую он все время утверждает и повторяет в разных вариантах в отмеченных статьях. И хотя исследователь не отрицает возможность применения условных форм в художественной специфике реализма (он даже отмечает, что художественная специфика реализма „великолепно уживается” с условными формами), тем не менее присуждает им только „дополнительный эффект”²².

Хочется заметить, что, например, условные приемы и моменты в *Бане*

¹⁹ Бушмин, *Социалистический реализм. К вопросу о его толковании*, стр. 10.

²⁰ Бушмин, *Против упрощения сложной проблемы*, стр. 216.

²¹ Бушмин, *Социалистический реализм. К вопросу о его толковании*, стр. 22.

²² Там же, стр. 23.

В. Маяковского вовсе не являются только „дополнительным эффектом”, они даже не стоят на втором плане, в тени форм предметной изобразительности, а представляют собой прямо, так сказать, композиционный костяк произведения. Впрочем, не сюда ли, к этой пьесе, так же как и к *Клоу*, метит „находка” А. Бушмина (как это отметил уже С. Ломинадзе в „Вопросах литературы” 1964, № 8, стр. 177), что „не все в произведениях даже позднего Маяковского должно размещаться на высшем этаже социалистического реализма”?²³ Однако Бушмин предусмотрительно не указывает, какие именно произведения „позднего Маяковского” имеются в виду.

Но ведь дело состоит не только в присутствии или отсутствии, соотношении, в количестве использованных условных приемов или форм конкретной изобразительности (хотя, несомненно, гипертрофия условных форм может привести к формалистическим последствиям). Ведь есть же произведения, отражающие жизнь в конкретно-чувственных формах реальной действительности, и все же не размещаются „на высшем этаже социалистического реализма”, так как совершенно не проникли в глубь явлений, к их сущности, к жизненной правде (*Кавалер золотой звезды* С. Бабаевского и многие другие произведения, когда-то удостоенные Сталинской премии).

Только жизненная правда, — а ни в коем случае жизненное правдоподобие, — является решающим критерием в оценке использования как условных, так и реалистических форм предметной изобразительности. Это правильно отмечал уже С. Ломинадзе в полемике с Бушминым, хотя Бушмин с этим не согласился, так как данное положение нарушило бы его концепцию. Дело в том, что для Бушмина „правда жизни не может быть достигнута в искусстве без верного образного воспроизведения конкретно-чувственной действительности”²⁴.

Тенденция дозировки, иерархизации определенных художественных приемов и выразительных средств („преобладание [...] условных форм над предметными не может не вести к разрыву с реализмом. Здесь действует закон перехода количества в качество” <!! — вот уже действительно веская аргументация — М. М.>), или стремление присуждать условным формам только второстепенное, дополнительное место, связывать с ними непосредственно идейную оценку (как будто бы условный прием был *eo ipso* чем-то идейно сомнительным) — такая концепция вряд ли может способствовать плодотворному развитию искусства в его различных направлениях. Концепция Бушмина — результат умозрительных схем и носит спекулятивно-догматический характер.

Совершенно иную, в высшей степени плодотворную позицию, не закрывающую путь развития искусства социалистического реализма, занимал в решении этих вопросов уже в 20-х и, особенно, в начале 30-х годов А. В. Лу-

²³ Там же, стр. 10.

²⁴ Бушмин, *Против упрощения сложной проблемы*, стр. 216.

начарский. (Бушмин к Луначарскому тоже обращается, но выбрал из него для себя лишь то, что подтверждало его концепцию²⁵.)

Луначарский, понимая развитие советского искусства как широкий фронт поисков, был убежден в том, что искусство эпохи социализма будет весьма разнообразным не только в смысле различия жанров, но и в смысле разнообразия „основных приемов”. Подытоживая и обобщая пройденный путь советской драматургии, Луначарский отмечал в начале 30-х годов, что в формирующемся советском драматическом искусстве четко обозначились два основных приема. „Первый прием — это прием реалистический, — писал Луначарский. — [...] Правдивость изображения внешних явлений должна здесь играть роль правила. В этой чрезвычайной правдивости кроется огромная сила убедительности”. В качестве второго художественного приема Луначарский отмечал „стилизирующий прием, в который входит карикатура, гипербола, деформация. В то время как в реалистической пьесе тенденция не должна явно просвечивать, должна сливаться с общим рисунком правдивого рассказа, здесь, наоборот, автор сразу (как плакатист или карикатурист) заявляет, что он тенденциозен и что в его тенденции заключается главная часть его искусства. Здесь могут выходить на сцену совершенно воображаемые существа; внешность и характер людей могут быть искусственно деформированы, искажены. Само собой разумеется, если это просто бурлескная фантазия, то к пролетариату такое произведение будет иметь мало отношения, разве только как легкая забава. Но если за всем этим фантазированием кроется стремление выявить определенные черты действительности, пороки классового врага или отсталого представителя своего собственного класса и т. д., словом, если это высокая комедия, если это прием, параллельный карикатуре, соответствующий высокому пафосу правдивого плаката, то такое искусство в полной мере приемлемо и даже абсолютно необходимо для пролетариата”²⁶.

Этот второй своеобразный творческий прием формировался в практике так наз. художественного авангарда („свободно стилизирующего искусства молодых и левых”, по определению А. В. Луначарского²⁷), в особенности в области сатирического искусства.

Луначарский, выступая за разнообразие приемов внутри одного стиля, „революционного реализма”, не только не проводил между обоими художественными приемами резкую грань, а понимал их — согласно своей концепции реализма как „широкой категории”, не имеющей ничего общего с „обезьяньим подражанием тому или другому облюбованному оригиналу”²⁸ —

²⁵ Там же, стр. 221.

²⁶ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1: Искусство, Москва 1958, стр. 650—651.

²⁷ Там же, стр. 668.

²⁸ Там же, стр. 375.

как равноправные, органические приемы реалистического искусства (!! — М. М.), идущие к обобщению и выявлению жизненной правды разными путями. Дело в том, что стилизованные приемы для Луначарского (не раз говорившего о них в связи с „левым” искусством, с театральным искусством Мейерхольда) представляют „расширения реализма”. (А. Бушмин категорически возражает как раз против расширения художественной „зоны” реализма²⁹.) Революция, которая „любит новизну”, „яркость”, „охотно их принимает”, — писал Луначарский, — так как они, в сущности, „вполне лежат в ее области [...]”. Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический”³⁰.

Будущее социалистического искусства, нового художественного „пролетарского стиля” в области драматургии и театра, представлялось Луначарскому как продолжающееся развитие обеих линий стилистических приемов, обнаруживающее не только „известную тенденцию к сближению и взаимозаимствованию”, к заметному проникновению друг в друга, но и их борьбу, и на этой основе диалектической борьбы противоположностей — по словам Луначарского — вырисовывалась возможность зарождения „высшего синтеза”. Однако прежде всего Луначарский подчеркивал необходимость провозглашения полной творческой свободы „по обеим линиям, которые диктуются сущностью художественных задач пролетариата”³¹.

В высшей степени плодотворная концепция А. Луначарского (в свете которой видна несостоятельность и даже запоздалость взглядов А. Бушмина), на много лет предвосхитившая современные теории, расширяющие категорию реализма (R. Garaudy), однако, была весьма скоро забыта. Опасное сужение стилиевой палитры социалистического реализма проявилось уже на съезде. Открытый поход, начатый здесь В. Я. Кирпотиным, против творческих традиций В. Маяковского в драматургии³² (и Вс. Мейерхольда в театральном искус-

²⁹ Бушмин, *Социалистический реализм. К вопросу о его толковании*, стр. 11.

³⁰ А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, стр. 384. Впрочем, характеризуя русское реалистическое театральное искусство, Луначарский отмечал, что „наш традиционный театр” (имеется в виду Малый театр — М. М.) „не гнался за [...] исчерпывающим портретированием жизни. Он всегда сгущал краски, он всегда давал некоторую гиперболу, некоторую художественную стилизацию, и все, очевидно, заключалось в том, чтобы не только оторваться от действительности, но, глубже в нее вникнув, в то же время творчески переработать ее для, иной раз, парадоксального выявления заключенных в ней уродств или положительных черт” (*там же*, стр. 348).

³¹ *Там же*, стр. 655—656.

³² А на самом деле это была своеобразно продолженная в 30-х годах борьба против сатирического искусства, которое вряд ли может полностью обойтись без стилизующих, условных приемов и художественных средств, если оно не хочет потерять свою специфичность.

стве), был, по существу, походом против „левого“, стилизующего искусства³³ за чисто реалистическое искусство, сохраняющее в изображении реальной действительности жизненное правдоподобие. Хотя Кирпотин и признает, что „искусство — не копия, оно выражает смысл изображаемого“, но сразу же заявляет, что „стиль искусства не может быть иным, чем стиль жизни“ (стр. 382). (Вот где можно тоже искать предшественника взглядов А. Бушмина, исходная позиция которого очень близка позиции В. Кирпотина!)

Кирпотин объявил стиль драматургии и театра советской эпохи — анти-тетическим, содержащим в себе, в противоположность бытовому и позитивистическому реализму — условность. Он рассматривал эту условность как форму антиреалистического искусства, возникшую в результате „поисков мистического и идеалистического искусства“ дореволюционных лет. По его мнению, между этим искусством и „левым“ абстрактным условным стилем в советском искусстве существует генетическая связь.

К представителям этого стиля отнес Кирпотин одновременно и безоговорочно Мейерхольда и Маяковского, которые, по его мнению, не были в состоянии создать „новый реалистический стиль“, способный выразить во всем величии совершившуюся революцию, и поэтому прибегали к приемам условного театра, избавив его лишь от „мистической целеустремленности“.

Художественный метод Маяковского-драматурга критик трактовал по существу как механическое сочетание приемов символического театра с агитационно-политическим содержанием, старался представить его как набор абстрактности и стилизации, которым свойственно лишь упрощенчество, обедненность черт типического образа, сочетающаяся с отвлеченностью его социального положения и т. д. „Но так как в этом обеднении Маяковский потерял не только быт, не только затемняющую сущность действительности случайность, — заявлял Кирпотин, — но и само реальное существенное содержание действительности, ее величественное содержание, то ему ничего другого не оставалось, как попытаться выразить грандиозные масштабы действительности гиперболическим раздуванием своих приемов. Но односторонность, увеличенная даже до космических размеров, все же не может выразить диалектическое многостороннее богатство мира“³⁴. (Конечно, не Маяковский, а Кирпотин гиперболически раздувал некоторые слабые стороны *Мистерии-буфф*, чтобы осудить всю драматургию Маяковского вообще.)

Все оговорки Кирпотина, что он якобы не хочет свести на-нет значение деятельности Маяковского (так же как и Мейерхольда) оставались лишь ора-

³³ Этот поход был не менее ошибочным, чем недооценка творчества Маяковского Н. Бухариным, в интерпретации которого оно сузилось лишь на агитку. Тем не менее ложная концепция Кирпотина до сих пор не подвергнута критике. Впрочем, даже Горький в заключительном слове взял под сомнение и другую сторону творческого почерка поэта, а именно „гиперболизм“ Маяковского и его влияние на советскую поэзию (стр. 679).

³⁴ В. Кирпотин, *Советская драматургия*, Москва 1934, стр. 36.

торской фразой. Искусство, которое обедняет действительность, которое неспособно проникнуть в ее сущность и выразить ее грандиозные масштабы, не может иметь значения. Художник, который потерял „само реальное существование содержание действительности” — не мог претендовать на место в истории советского искусства. Концепция Кирпотина наглядно демонстрировала антинаучный и вульгаризаторский подход к драматическому творчеству великого поэта, продиктованный тенденцией ликвидировать художественную традицию Маяковского в советской драматургии.

Отсюда предостерегающие замечания Кирпотина по отношению к *Выстрелу* А. Безыменского, *На западе бой* Вс. Вишневского и *Моему другу* Н. Погодина, в которых он уловил отзвуки традиции Маяковского. Кирпотин стремился со всей категоричностью доказать, что „произвольная рационалистическая, отвлеченная форма, сегодня повторяющая творческую практику (в свое время исторически оправданную) Маяковского в драме и Мейерхольда в театре, не может дать в дальнейшем значительных результатов в советском искусстве [...]. Последовательное проведение в жизнь формальных принципов условного и отвлеченно-рационалистического театра таит в себе смертельную опасность и для драматургии и для театра” (стр. 379).

Концепция Кирпотина, отрицающего и изгоняющего стилизующие приемы из советского драматического искусства и советской литературы вообще, была ложная, способствовала регрессивным тенденциям в советском драматическом и театральном искусстве, вела к обеднению гаммы художественных средств и форм социалистического реализма.

Следует, однако, сказать, что в дискуссии о драматургии на съезде прозвучало и другое понимание, отличающееся от позиции Кирпотина, понимание, плодотворно продолжающее концепцию, выдвинутую в 20-х и 30-х годах А. В. Луначарским. Об этом свидетельствовало широкое понимание реалистического искусства в формулировке Н. Бухарина, отмечающего, что „старому реализму в обычном смысле слова противоречит такой тип поэтического произведения, который дает эпоху в ее наиболее общих и универсальных определениях, воплощая их в своеобразных конкретно-абстрактных образах, образах предельного обобщения и в то же время гигантского внутреннего богатства. Таков, например, *Фауст* Гете [...]. Нам кажется, что такого типа поэзия, как *Фауст*, с иным содержанием и, следовательно, и иной формой, но с сохранением предельности обобщения, безусловно входит в состав социалистического реализма, образуя самую монументальную форму поэтического творчества социализма” (стр. 502). (Эта концепция гораздо глубже, чем определенные приемы прямо-таки „аптекарской” дозировки некоторых современных теоретиков, схоластически нормирующих творческий процесс.)

С широкой концепцией искусства социалистического реализма выступил и А. Фадеев, подчеркивающий со всей убедительностью, что „социалистический реализм не обязательно подразумевает именно копирование, повторение дей-

ствительности и бытовых деталей. Социалистический реализм в самых основных своих возможностях предполагает большой полет фантазии. Он предполагает какие-то, на мой взгляд, более синтетические формы, чем те, которые мы в большинстве используем [...]. Требование [...] правдиво передать именно основной смысл происходящих событий, не обязательно копируя и повторяя жизнь, это — несомненно — одно из основных требований социалистического реализма, и мне кажется, что это есть, пожалуй, главное, чего пока не хватает нашей советской художественной литературе” (стр. 233).

В связи с разговором о жанре сатирической комедии в защиту стилизованного приема высказал свое мнение, соответствующее взглядам на сатиру В. Маяковского, драматург Н. Никитин: „У нас есть люди, влюбленные в искусство, которые никак не могут понять, что критерий: «все — точно в жизни» — вовсе не наш критерий. Шекспир, Свифт, Шиллер, Рабле не ползли за жизнью, как копировщики действительности. «Все острее, чем в жизни», — вот что нам может помочь” (стр. 452). „Все острее, чем в жизни” — это закон сатирического искусства (и это лишь другими словами высказанная мысль Маяковского о том, что „театр не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло”). Здесь наступает очередь сатирической условности, которая деформирует, окарикатуривает, „укрупняет” изображаемые явления, чтобы выявить их логику, внутренний облик, а тем и смысл и сущность действительности.

Проблематика художественной условности представляет чрезвычайно важный момент творческого метода искусства социалистического реализма, диапазона, богатства и многообразия его выразительных средств и форм. Отрицание условных художественных форм, еще недавно имевшее место в литературе, отождествление их впоследствии с формами антиреалистического искусства (в согласии с антиномией реализм — антиреализм) обернулось канонизацией реалистических приемов и средств. Но ориентация на искусство одного художественного размера не могла не способствовать обеднению палитры художественных средств социалистического реализма как в области литературы, так и театра.

Развитие — это, конечно, не простая восходящая кривая. Это неравномерное движение, пробивающее себе дорогу через многочисленные препятствия, опасности отклонений, временных отступлений; а порой даже оказывается на распутье. Развитие идет извилистым путем и не застраховано от моментов стагнации и регресса; и тот факт, что сегодня вновь завоевывается то, что сформировалось в более или менее определенных очертаниях уже, так сказать, на заре развития советской литературы, является только доказательством сложности этого процесса развития.

Не менее сложную проблему, вокруг которой велась на съезде дискуссия, представлял вопрос о новаторском характере советской литературы. Проблема новаторства — это, конечно, не только вопрос художественного новаторства, но также и вопрос основного пафоса литературы, характера сущности

отношения литературы к изображаемой действительности, вопрос об утверждении и критическом началах литературы.

Принято считать, что утверждающий характер, т. е. пафос утверждения действительности — в отличие от критического характера литературы XIX века, отрицающей действительность, — является существенным элементом новаторства советской литературы. Это действительно конечный эффект литературы социалистического реализма, которая на основе анализа общественных явлений, постижения ведущих тенденций развития и т. д. приходит к утверждению тех общественных, политико-философских принципов, которые внедряются в жизнь путем коллективных усилий народа.

Противопоставление критического и социалистического реализма, когда-то предпринятое М. Горьким, стремившимся выделить различие сущности внутреннего пафоса обоих художественных направлений, постепенно утвердилось усилиями литературной критики и литературоведения в качестве принципиальной антиномии. Это не могло не способствовать впоследствии неясным, а в сущности, упрощающим концепциям.

Вышедшее в 1960 году исследование В. Ковалева *Утверждающий характер советской литературы* не только положительно не разрешает данную проблематику, а наоборот, в решении ее оставляет значительную неудовлетворенность. Сама постановка проблемы взаимоотношения утверждающего и критического пафоса у Ковалева свидетельствует об определенной теоретической неясности. Ковалев разделяет задачи литературы социалистического реализма на „задачи положительные” (в которых он усматривает главное назначение социалистического реализма) и „задачи критические”, хотя и важные (ибо „отрицательные явления имеются, с ними нужно бороться”), но все же второстепенные.

Это деление задач советской литературы является довольно механическим и вызывает некоторые сомнения. Весь ход рассуждений Ковалева свидетельствует о том, что он, опираясь на горьковские высказывания, к сожалению, также не совсем точные (см., например: „Дело наших литераторов [...] не сводится только к критике старой действительности, к обличению заразительности ее пороков. Их задача — изучать, оформлять, изображать и тем самым утверждать новую действительность”³⁵), и односторонне их объясняя, связывает пафос утверждения прежде всего (хотя и допускает возможность критического аспекта) с вниманием к положительному в жизни, „наших достижений”, успехов социалистического строительства и т. д. Ведь воспитательная цель литературы, по Ковалеву, — „положительно воздействовать на нравственные представления, привычки и вкусы людей”³⁶.

³⁵ М. Горький, *Собрание сочинений*, т. 25, стр. 110.

³⁶ В. Ковалев, *Утверждающий характер советской литературы*, Москва—Ленинград 1960, стр. 38.

Односторонность концепции Ковалева наглядно отражается в следующем его положении: „Анализ, объяснение жизненных явлений, их истоков и причин, их эволюции, их значения и будущих судеб — вот «зерно» утверждения”³⁷. Это определение „зерна” утверждения является не вполне убедительным, ибо „анализ, объяснение жизненных явлений” и т. д. давала и литература критического реализма (правда, может быть, за исключением объяснения „будущих судеб” явлений), а заключительный пафос был все же критическим. Ведь так, и только так, должна изображать жизнь каждая литература, стремящаяся создать правдивую картину действительности.

Создается впечатление, будто утверждение в этой трактовке (несмотря на все старания Ковалева расширить содержание понятия критическими тенденциями и целями, что, однако, не вполне укладывается в строй размышлений автора) является результатом скорее „поддакивающего” отношения к действительности (между прочим, Горький отмечал в качестве исторической заслуги, что никто из великих писателей прошлого „не сказал действительности утверждающее и благородное «да»!”³⁸), что находит выражение в демонстрации положительного, „наших достижений”. Как доказало впоследствии само развитие советской литературы, ей не удалось избежать опасности иллюстративности и одностороннего показа действительности. А ведь уже на первом съезде предостерегал один из участников от такого „элементарного изображения, похожего на бревно, в которое воткнут красный флаг” (стр. 499).

Но утверждать — ни в коем случае не означает только созерцать и механически соглашаться с положительным, показывать достижения и прочее (хотя и этот способ может представлять определенную форму утверждения). Литература в первую очередь должна правдиво показывать действительность, все ее сложное а подчас и противоречивое жизненное содержание, „все конфликты, колебания, поражения, борьбу тенденций”, имеющиеся в самой жизни. Она должна бороться против всего, что недостойно жизни, что не отвечает коммунистическому идеалу, к осуществлению которого стремится общество, и с этой точки зрения должна она оценивать саму действительность, проверять общественную практику людей, и сказать „да” тем моментам, и только тем моментам общественной жизни, которые ведут к коммунизму, к коммунистической нравственности.

Очевидно неразрывное диалектическое единство пафоса утверждения и отрицания. Утверждение не может быть без борьбы, без обличения; с другой стороны, обличение возникает на основе утверждающей направленности литературы к коммунистическому идеалу. (Кстати, в материалистической диалектике „отрицание есть определенное нечто”, это не только „голое отрицание”. „Отрицательное есть в равной мере положительное” <Ленин

³⁷ Там же, стр. 40—41.

³⁸ Горький, *Собрание сочинений*, т. 25, стр. 93—94.

— конспект *Науки логики* Гегеля)). Другими словами, литература социалистического реализма — это по своей природе литература критическая. Ее утверждающий пафос рождается на основе общественной критики и самокритики, являющейся в социализме средством укрепления социалистического строя. В социалистическом обществе уже сама критика приобретает новый, утверждающий характер, если она проводится с позиций коммунистических идей. Эта сущность искусства социалистического реализма, к сожалению, в определенное время канула в забвение.

Австрийский марксистский эстетик Эрнст Фишер в своем очерке *Искусство и социализм*, подвергая критике антитезис „критический реализм — социалистический реализм” в качестве своего „открытия” предлагает тезис, по которому „принципиальное согласие с новым обществом не может быть лишено критических элементов” и что „подлинно социалистический реализм в таком случае является одновременно критическим реализмом, обогащенным принципиальным согласием с обществом и позитивной общественной программой”³⁹.

Если в трудные годы культа личности создалось, благодаря догматическому толкованию социалистического реализма и культом личности искаженной художественной практики, неверное понимание этой художественной категории, то это ни в коем случае не значит, что никогда не было другой концепции, правильно ориентирующей советскую литературу и искусство.

Критическую сущность социалистического реализма никогда не отрицали те, кто по-марксистски воспринимал и эпоху социализма. Нужно сказать, что наблюдение Э. Фишера, это только вновь найденная, давно уже известная истина, открытая уже тогда, когда только намечались и формировались теоретические предпосылки и принципы социалистического реализма. На Первом съезде было совершенно ясно сказано: „Социалистический реализм по существу своему является критическим. Критика и разрушение старого, критическое отношение ко всему, что враждебно нам и чуждо духу социализма, но еще гнездится в нашей жизни, составляет одно из важных задач социалистического реализма.

Нельзя противопоставлять социалистический реализм как метод и как мировоззрение, утверждающее действительность, его критическому существу.

Основоположники марксизма говорили, что марксизм по существу своему критичен. Его критическая сторона направлена на разрушение, на уничтожение старого, и на этой основе — на основе критического усвоения, преодоления и уничтожения враждебного — на создание и утверждение нового строя.

Эту особенность нашего социалистического реализма [...] нельзя забывать. За последнее время в некоторых статьях, напечатанных в наших газетах,

³⁹ Цит. по чешскому изданию: E. Fischer, *Odcizení, dekadence, realismus*, Praha 1963, стр. 65. Československý spisovatel.

в частности в «Литературной газете», утверждалось, что социалистический реализм, в противоположность старому реализму, является утверждающим, а тот был критическим. Это — неправильная трактовка вопроса» (П. Ф. Юдин, стр. 666).

От догматизации горьковского тезиса (чего в последующий период развития советское литературоведение не избежало, как видно также из концепции В. Ковалева) предостерегал на съезде уже А. Фадеев, отмечая, что „социалистический реализм, утверждая новую, социалистическую действительность, новых героев, в то же время является наиболее критическим из всех реализмов. Он более критичен, чем старый реализм, но соединяет эту черту критики с утверждением новой, социалистической действительности, новой личности и новых отношений. Нам нужно перестроить весь мир, выкорчевать остатки капитализма и в экономике и в сознании людей. Нам нужно наконец пересмотреть все огромное наследство, которое осталось от прошлого. Это и делает социалистический реализм наиболее критическим реализмом и в то же время реализмом, утверждающим действительность. Не следует догматизировать правильное положение Алексея Максимовича, ибо если свести это положение к догме, то люди начнут писать вещи сусальные. Я думаю, что нужно нашим критикам поменьше догматизировать, больше опираться на живую практику жизни и литературы, чтобы теоретически освещать широкие социалистические перспективы нашего литературного развития” (стр. 234).

Эта, в основе своей правильная концепция, была впоследствии упрощена, сужена и сведена, в сущности, к одной стороне положения, как вытекает из рассуждений некоторых литераторов, привыкших думать прежними догматическими категориями.

Первый съезд, подытоживая пройденное, в то же время открывал новый период развития советской литературы, выдвигал смелые перспективы, способные привести литературу к новым художественным успехам.

А то, что в дальнейшем развитии советской литературы и искусства полностью не были реализованы все положительные культурно-политические результаты и теоретические завоевания съезда, а скорее воспринимались и насаждались некоторые вульгаризаторские и догматические положения теории социалистического реализма, нельзя относить только на счет съезда.

Прения на съезде, конечно, не отличались абсолютным единством взглядов. Здесь полемически сталкивались разные концепции и взгляды, подчас и весьма противоречивые, иногда и потенциально не вполне благоприятные для развития советского искусства, являвшиеся в свою очередь также причиной того, что последующее развитие не обнаруживало лишь восходящую тенденцию. (Но здесь сказались и другие факторы, в особенности внелитературного порядка, что значительно затрудняет анализ этой проблемы.) Поэтому и съезд необходимо воспринимать как явление диалектически противоречивое, но

одновременно необходимо постичь и оценить ведущие моменты и главный пафос его работы.

Для понимания значения съезда важен его творческий характер, вдохновляющий писателей на создание литературы, которая „по своему мастерству будет стоять великим горным хребтом в истории человечества и в истории искусства” (стр. 503), литературы дерзающей, наступательной (! — Вс. Вишневский), оказывающей влияние глубиной революционных идей и художественного мастерства на мировое искусство, мышление и жизнь общества. Эта широкая программа до сих пор не потеряла своей актуальности и большого, принципиального значения.

FIRST NATION-WIDE CONGRESS OF SOVIET WRITERS. SOME PROBLEMS CONCERNING THE SOVIET DRAMATIC ARTS AND SOCIALISTIC REALISM

SUMMARY

The significance of the First Nation-Wide Congress of Soviet Writers in the literary life of the country has been repeatedly stressed in works concerning the history of Soviet literature. Yet, for various reasons, the materials from this Congress have till now not been analyzed in detail, thus, a current evaluation of the Congress' role in the development of Soviet literature and of its contribution to the theory of socialistic realism were impossible.

By the middle of the thirties, socialistic realism became a new artistic conception objectively expressing the tendencies of development and a "demand for revolutionary Art". Integral tendencies included by this creative conception were completed in an organic way by building up an artistic synthesis, which encouraged the writers to a fuller presentation of reality together with its vital differentiations and contradictions. This conception guided literature towards the attainment of a penetrating philosophic generalization permeated with philosophical and political presuppositions or that epoch, a task of socialistic literature which up till now has not been accomplished in a general sense.

Little, too, is known of the contributions the Congress made toward the development of Soviet dramatic Arts. Increasing interest in "molecular" processes occurring in the life of the nation, the "existence" of socialism (direction of the psychological drama), appeared simultaneously with the determination of creating a monumental form of drama. A constant demand for socialistic tragedies and comedies also became apparent. Some defined but simplified theories of the so-called "positive comedy" (Kirshov, Uzovskii, and others) were brought up at the Congress in connection with the development of lyrical comedy at the beginning of the thirties. A notion of stressing the form of high ranking "accusatory" Soviet comedy was opposed these tendencies.

Actual tasks of Soviet dramaturgy in the Arts and philosophy directed the common interest of dramatists — with regard to the essence of the drama and laws governing it — toward Shakespeare, whose dramatic writings were described at the Congress as "full of passion, superb thoughts, and profound emotional experiences".

Tendencies leading towards new artistic researches characterized the First Congress. The whole course of it, its creative atmosphere permeated with criticism, and especially its theoretical achievements, decidedly discredited arguments of some West European experts of literature, and socialist countries' critics bend on revisionism, who attempted and are still trying to present the Congress as a turning point, and the beginning of regressive tendencies in Soviet literature and Arts.

The discussions at the Congress proved that an organizational unity of writers does not result at all in uniform creations or in erasing the writers' individuality, neither does it limit their initiative or impedes innovative dynamism and experimental researches, on the contrary it could become the foundation necessary to secure the impetus of Soviet literature.

The Congress confirmed once again that the presuppositions of the cultural policy of the Party (fruitful, as was later proven) which had been elaborated in the middle of the twenties (especially the literary-political principle of complete freedom in creative researches (!) and consequently endorsed in the Statute of the Soviet Writers Association, shall remain valid.

During a discussion — concerning the socialistic realism theory — on the state of Soviet dramaturgy symptoms of a narrowing comprehension of artistic gradation (V. Kirpotin, especially in the case of conventional forms) were brought into focus together with a wide perspective on a variety of artistic forms. By the second half of the thirties these problems reached a climax and were canonized in pure realistic knacks or forms of expression strictly conforming to true life happenings. A notion by A. Bushmin, a Soviet literature expert, who endeavoured to belittle the role and significance of artistic forms in the aesthetics of socialist realism, proved there were still many misunderstandings in attempts to explain these problems. Yet, already in the twenties and thirties A. V. Lunacharskii — in agreement with his conception of realism as a "wide category" — recognized both principles (i.e. the "realistic" and "stylistic") as equal, organic foundation of realistic art. Lunacharskii saw the future of socialistic art in creative developments shaped by these two stylistic determinants. Some of the writers and politicians at the Congress (A. Fadeiev, N. Nikitin, N. Bukharin) argued in favour of the wide conception of socialistic realism.

The problem of basic pathos in Soviet literature (common links between affirmative and critical forms found at the beginnings of Soviet literature) which, because of mechanical treatment, and a till now rather neglected antinomy between critical and socialistic realism, appeared to be another complex theoretical matter. And yet these critical points were recognized already 30 years ago, at a time when theoretical premisses had been formulated for the first time and the principles of socialistic realism tentatively brought into focus, but only now, after passing through a period of dogmatism, have they been acknowledged by literary theory.

Summing up the Past, the participants of the First Congress initiated at that time a new period of development in Soviet literature. Courageous perspectives capable of guiding literature to new artistic achievements were opened up. But the Congress must not be judged only for not being able to actualize in full all positive cultural and political accomplishments or theoretical achievements during the subsequent period of development in Soviet literature and Arts; certain vulgar and dogmatic presuppositions of the socialistic realism theory have caught on.

PIERWSZY OGÓLNOZWIĄZKOWY ZJAZD PISARZY RADZIECKICH. WYBRANE
ZAGADNIENIA HISTORYCZNO-TEORETYCZNE RADZIECKIEJ DRAMATURGII
I REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO

STRESZCZENIE

W pracach dotyczących historii literatury radzieckiej niejednokrotnie podkreślano znaczenie Pierwszego Ogólnozwiązkowego Zjazdu Pisarzy Radzieckich w życiu literackim kraju. Jednakże z różnych powodów materiały Zjazdu nie były dotychczas szczegółowo przeanalizowane, tak by można było ocenić na bieżąco rolę Zjazdu w rozwoju literatury radzieckiej i jego wkład do teorii realizmu socjalistycznego.

Realizm socjalistyczny stał się w połowie lat trzydziestych nową koncepcją artystyczną, wyrażającą obiektywne tendencje rozwoju i „potrzeb sztuki rewolucyjnej”. Integracyjne tendencje zawarte w tej twórczej koncepcji w organiczny sposób ulegały dopełnieniu przez dążenie do artystycznej syntezy, prowadzącej pisarzy do pełnego przedstawienia rzeczywistości w całym jej życiowym zróżnicowaniu i we wszystkich jej sprzecznościach. Koncepcja ta kierowała literaturę ku osiągnięciu głębokiego filozoficznego uogólnienia przenikniętego filozoficzno-politycznymi założeniami epoki, co jak dotąd jest nie spełnionym jeszcze zadaniem literatury socjalistycznej w ogólności.

Mało znany jest również wkład Zjazdu w rozwój dramaturgii radzieckiej. Równoległe z tendencją do stworzenia monumentalnej formy dramatycznej pojawiło się wzrastające zainteresowanie „molekularnymi” procesami zachodzącymi w życiu społeczeństwa, „bytem” socjalizmu (kierunek dramatu psychologicznego). Ujawniało się również stałe zapotrzebowanie na socjalistyczną tragedię i komedię. (W związku z rozwojem komedii lirycznej początku lat trzydziestych pojawiły się na Zjeździe określone, polegające na uproszczeniach teorie „komedii dodatniej” [Kirszow, Juzowski i in.]. Tym tendencjom przeciwstawiono koncepcję podkreślającą wysoką formę „oskarżycielskiej” komedii radzieckiej).

Aktualne artystyczno-filozoficzne zadania dramaturgii radzieckiej kierowały ogólne zainteresowanie dramatopisarzy tak pod względem istoty dramatu, jak i praw nim rządzących — ku Szekspirowi, o którego sztuce dramatycznej mówiło się na Zjeździe jako o „pełnej pasji sztuce wielkich myśli i wstrząsających namietności”.

Pierwszy Zjazd nacechowany był dążeniem ku nowym artystycznym poszukiwaniom. Cały przebieg Zjazdu, jego twórcza i nasycona krytycyzmem atmosfera, w szczególności zaś również i jego osiągnięcia teoretyczne — wszystko to w zdecydowany sposób obala poglądy niektórych zachodnioeuropejskich literaturoznawców oraz rewizjonistycznie nastawionych krytyków naszego obozu, którzy starali się i dotychczas starają się przedstawić ów Zjazd jako punkt zwrotny, od którego zaczęły się regresywne tendencje w radzieckiej literaturze i sztuce w ogólności. Dyskusje zjazdowe świadczyły o tym, że organizacyjna jedność pisarzy nie oznacza bynajmniej twórczego zniwelowania i zatarcia indywidualności, nie ogranicza inicjatywy, nie godzi w dynamizm nowatorskich i eksperymentatorskich poszukiwań; wręcz przeciwnie — może stać się podstawą zdolną w istocie rzeczy zabezpieczyć rozmach literatury radzieckiej.

Zjazd na nowo potwierdził, iż płodne w następstwa założenia kulturalnej polityki Partii, wypracowane już w połowie lat dwudziestych (w szczególności literacko-polityczna zasada pełnej swobody w zakresie poszukiwań twórczych (!), w następstwie tego potwierdzona w statucie Związku Pisarzy Radzieckich), pozostają w mocy.

W zakresie teorii realizmu socjalistycznego w dyskusji nad stanem dramaturgii radzieckiej ujawniono wszakże równoległe z szeroką perspektywą na różnorodność form artystycznych również i objawy zawężającego rozumienia jego skali artystycznej (W. Kirpotin, szczególnie w przypadku form umownych), co później, w drugiej połowie lat trzydziestych, osiągnęło punkt kulminacyjny w kanonizacji czysto realistycznych chwytów i form wyrażania, nie naruszających życiowego prawdopodobieństwa. W wyjaśnieniu tych zagadnień do tej pory istnieje wiele nieporozumień, o czym świadczy koncepcja radzieckiego literaturoznawcy A. Buszmina, usiłującego pomniejszyć rolę i znaczenie form artystycznych w estetyce realizmu socjalistycznego. A przecież już w latach dwudziestych i trzydziestych, zgodnie ze swą koncepcją realizmu jako „szerokiej kategorii”, A. W. Łunaczarski uznawał obie zasady (tzn. „realistyczną” i „stylizującą”) za równoprawne, organiczne podstawy sztuki realistycznej. Przyszłość sztuki socjalistycznej przedstawiał się Łunaczarskiemu jako twórczy rozwój kształtujący się właśnie według obu tych wyznaczników stylistycznych. W duchu tej szerokiej koncepcji realizmu socjalistycznego występowali na Zjeździe niektórzy pisarze i działacze polityczni (A. Fadiejew, N. Nikitin, N. Bucharin).

W nie mniejszym stopniu złożonym problemem teoretycznym okazuje się zagadnienie zasadniczego patosu literatury radzieckiej (wzajemne związki między afirmatywnymi i krytycznymi początkami literatury radzieckiej), czyli problem mało dotychczas opracowany w następstwie mechanicznie traktowanej antynomii między realizmem krytycznym a socjalistycznym. A przecież już przed trzydziestu laty, w czasie gdy zaledwie zaczęto wskazywać i formułować teoretyczne przesłanki i zasady realizmu socjalistycznego, podkreślano na Zjeździe jego istotę krytyczną, do czego literacka teoria dochodzi właśnie teraz, po przejściu przez okres dogmatyzmu.

Pierwszy Zjazd, podsumowując przebytą drogę, otwierał w tym czasie nowy okres rozwoju literatury radzieckiej. Otwierały się śmiałe perspektywy zdolne doprowadzić literaturę do nowych osiągnięć artystycznych. I nie wolno zapisywać jedynie na konto Zjazdu tego, że w dalszym rozwoju radzieckiej literatury i sztuki nie zostały w pełni zrealizowane wszystkie pozytywne osiągnięcia kulturalno-polityczne i zdobycze teoretyczne Zjazdu, lecz przyjęły się niektóre wulgaryzatorskie i dogmatyczne założenia teorii realizmu socjalistycznego.

Przełożył Jan Trzynadlowski